



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes Musicales y Sonoras**

Presentación artística con componente de investigación

**Creación de cuatro sanjuanitos aplicando los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática**

Previo a la obtención del título de:

**Licenciado en Artes Musicales y Sonoras**

Autor:

Javier Humberto Anchundia Carrillo

GUAYAQUIL- ECUADOR

Año: 2021

**Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación.**

Yo, **Javier Humberto Anchundia Carrillo** con C.I. Nro. 1311363442, estudiante de la carrera de Artes Musicales y Sonoras, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras, Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizara acorde al código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del Estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

**Miembros del Tribunal de Defensa**

Juan Alejandro Posso Cordero

**Tutor del proyecto Interdisciplinario**

Norberto Bayo

**Miembro del Tribunal de defensa**

Juan Carlos Franco Cortez

**Miembro del Tribunal de defensa**

## **Agradecimiento**

Agradezco a Dios por brindarme la capacidad de cumplir cada una de las etapas durante el transcurso de mi carrera universitaria, a cada uno de mis profesores que me han acompañado en este proceso de aprendizaje, brindándome sus valiosos saberes para mi profesión y para la vida, de igual manera a las personas que me rodean y que creyeron en mí, a mis compañeros con quienes hemos compartido el aula, varios momentos haciendo música y sobre todo la amistad.

## **Dedicatoria**

Indudablemente a mis padres quienes desde un principio apoyaron mi decisión de estudiar música, pese a que aquello implicó migrar a otra ciudad, siempre me animaron a seguir adelante y cumplir mis metas, a mis hermanas por estar presente y brindarme ese apoyo moral en todo momento.

## Resumen

Tanto en Oriente como en Occidente existen muchos estilos musicales que no conocemos y que contienen en su estructura musical elementos muy complejos, uno de estos estilos es la música del sur de la India llamada música carnática, la cual contiene en su sistema rítmico varios elementos cuya función es dividir el tiempo en ciclos rítmicos. Estos elementos, al ser adaptados a otros estilos que conocemos y practicamos como bien lo es el sanjuanito ecuatoriano, puede complementarlo de forma enriquecedora. Este proyecto busca estudiar y adoptar los conceptos básicos presentes en el sistema rítmico de la música carnática como un camino a desarrollar muchas posibilidades en un estilo musical que conocemos e interpretamos, siendo el sanjuanito ecuatoriano el género escogido en este proyecto que tiene como objetivo componer cuatro sanjuanitos académicos para saxofón aplicando los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática. La metodología utilizada en este proceso está dirigida a la búsqueda de información documental en textos y registros de audio y video con los temas enfocados al sanjuanito ecuatoriano para comprender su estructura rítmica, melódica y armónica, de igual manera en la búsqueda de información sobre el sistema rítmico de la música carnática para su entendimiento y dominio lo cual permite su correcta utilización en cada una de las composiciones. Este proceso creativo concluye en una presentación artística de cuatro sanjuanitos producto de la investigación mencionada en un formato para saxofón.

**Palabras claves:** Sanjuanito, música carnática, ritmo, tala, gati, jathi.

## **Abstract**

Both in the East and in the West there are many musical styles that we do not know and contain in their musical structure very complex elements, one of these styles is the music of southern India called karnatic music, which contains in its rhythmic system several elements whose function is to divide time into rhythmic cycles. These elements being adapted to other styles that we know and practice as well as the Ecuadorian sanjuanito, they can complement it in an enriching way. This project seeks to study and adopt the basic concepts present in the rhythmic system of karnatic music as a way to develop many possibilities in a musical style that we know and interpret, being the Ecuadorian sanjuanito the genre chosen in this project, the objective is to compose four academic sanjuanitos for saxophone applying the basic concepts of tala present in the rhythmic system of karnatic music. The methodology used in this process is aimed at the search for documentary information in texts and audio and video records with the topics focused on the Ecuadorian sanjuanito to understand its rhythmic, melodic and harmonic structure, in the same way in the search for information about the system rhythmic of karnatic music for its understanding and mastery which allows its correct use in each of the compositions. This creative process concludes in an artistic presentation of four sanjuanitos product of the research, in a format for saxophone.

**Keywords:** Sanjuanito, karnatic music, rhythm, tala, gati, jathi.

## **Introducción**

El estudio de la música y sus características a nivel global es inmenso, existen culturas en todo el mundo que en su música usan técnicas armónicas, melódicas y rítmicas con un grado de complejidad que muchas veces desconocemos, sin embargo investigar y estudiar ciertas técnicas que no están presente en la música que conocemos nos complementa como intérpretes y nos ayuda a desarrollar nuevas habilidades y expandir nuestros conocimientos, más aun si estos conocimientos lo aplicamos a la música de nuestra propia cultura en un género musical que siempre hemos interpretado.

Este trabajo está enfocado en el estudio de los conceptos y técnicas presentes en el sistema rítmico de la música clásica del sur de la India llamada música carnática, conceptos como tala, gati y jathi que son parte fundamental en la estructura rítmica de este estilo, ya que su contenido y su estudio son muy complejos y a su vez muy importante para el desarrollo de nuevas habilidades rítmicas de quien las estudia. De la mano está entender el funcionamiento de dichas técnicas para ser aplicadas en la composición de nuevas piezas en un género musical de nuestra cultura, como lo es el sanjuanito ecuatoriano por ser nuestro y uno de los géneros que en su mayoría he interpretado.

El desarrollo de este estudio está basado en la modalidad de presentación artística con componentes de investigación, se encuentra dividido para su mejor explicación en tres capítulos; en su primer capítulo el propósito de la investigación y elaboración teórica; en su segundo capítulo se presenta la propuesta artística y metodología y en su tercer capítulo la presentación artística junto a sus resultados finales.

## Índice General

Agradecimiento.....	4
Dedicatoria.....	5
Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción.....	8
Índice de ilustraciones.....	11
Índice de figuras.....	12
<b>1. Capítulo I: El problema.....</b>	<b>13</b>
1.1. Antecedentes.....	13
1.2. Problema de la investigación.....	18
1.3. Justificación.....	19
1.4. Objetivos.....	20
1.4.1. Objetivo general.....	20
1.4.2. Objetivos específicos.....	20
1.5. Preguntas de la investigación.....	21
1.6. Marco teórico.....	21
1.6.1. El Sanjuanito ecuatoriano.....	21
1.6.1.1. Estructura rítmica.....	21
1.6.1.2. Estructura melódica.....	22
1.6.1.3. Estructura armónica.....	22
1.6.2. Música carnática.....	23
1.6.2.1. Tala.....	23
1.6.2.2. Gati.....	23
1.6.2.3. Jathi.....	25
<b>2. Capítulo II. Metodología y propuesta artística.....</b>	<b>26</b>
2.1. Metodología de la investigación.....	26
2.1.1. Metodología documental.....	26
2.2. Instrumento de la investigación.....	26
2.3. Análisis de partituras del sanjuanito Carabuela y de la obra The Grid.....	27
2.4. Propuesta artística.....	31

2.4.1.	Sanjuanito “Luz y sombra” .....	32
2.4.2.	Sanjuanito “Aquí y allá” .....	34
2.4.3.	Sanjuanito “Maravillas” .....	36
2.4.4.	Sanjuanito “Tres caminos” .....	38
<b>3.</b>	<b>Capítulo III. Presentación artística .....</b>	<b>40</b>
3.1.	Descripción .....	40
	Conclusiones .....	42
	Recomendaciones.....	43
	Bibliografía .....	44
	Anexos.....	46

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Fragmentos de Oru a Eleggua y Oshún.....	17
Ilustración 2. Ejemplo de gatis y sus silabas .....	24
Ilustración 3. Ejemplo de Jathi .....	25
Ilustración 4. Carabela.....	28
Ilustración 5. The Grid.....	30

## Índice de figuras

Figura N°. 1 Estribillo sanjuanito “Luz y sombra” .....	32
Figura N°. 2 Parte A sanjuanito “Luz y sombra” .....	32
Figura N°. 3 Parte B sanjuanito “Luz y sombra” .....	33
Figura N°. 4 Estribillo sanjuanito “ Aquí y allá” .....	34
Figura N°. 5 Parte A sanjuanito “Aquí y álla .....	34
Figura N°. 6 Parte B sanjuanito “Aquí y allá” .....	35
Figura N°. 7 Estribillo sanjuanito “ Maravillas” .....	36
Figura N°. 8 Parte A sanjuanito “Maravillas” .....	36
Figura N°. 9 Parte B sanjuanito “Maravillas” .....	37
Figura N°. 10 Estribillo sanjuanito “Tres caminos” .....	38
Figura N°. 11 Parte A sanjuanito “Tres caminos” .....	38
Figura N°. 12 Parte B sanjuanito “Tres caminos” .....	39

## **1. Capítulo I: El problema**

En el capítulo I aborda los antecedentes de investigación y creación por parte de otros artistas que de una u otra manera se relacionan con el contexto de mi trabajo de investigación, donde prevalece el sanjuanito ecuatoriano y técnicas utilizadas en el sistema rítmico de la música carnática, también el problema de la investigación y la justificación donde explica cada uno de los factores por los cuales he decidido llevar a cabo este proyecto que implica componer cuatro sanjuanitos aplicando los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática, seguido del objetivo general y los objetivos específicos, la pregunta de la investigación que sirve como detonante de este proceso investigativo y encamina este trabajo hacia los objetivos, le sigue el marco teórico que está compuesto por la conceptualización del sanjuanito ecuatoriano en cuanto su estructura armónica, melódica y rítmica donde se trata de entender cada una de sus características principales, además la conceptualización de la música carnática en cuanto a los conceptos de talas, gati y jathis en su sistema rítmico lo que permitirá entender su funcionamiento y posteriormente su aplicación en cuatro composiciones.

### **1.1. Antecedentes**

Son muchos los estilos musicales que se transmiten mediante la tradición oral en Oriente y Occidente, muchos mediante la danza y otros mediante el interés musical que pueda despertarse en cada generación que se encarga de impartir los conocimientos musicales mediante las principales festividades de un pueblo o de un país.

En relación a diferentes investigaciones Zambonino afirma que.

El antiguo Reino de Quito ya se celebraba el Inti Raymi en tiempos anteriores se los denominaba incaica [...] su baile y su música se asemeja mucho a las

acostumbradas celebraciones que se darían posteriormente en las fiestas de San Juan y San Pedro.<sup>1</sup>

Es sabido que, en honor al natalicio de San Juan Bautista, los españoles denominaron a las piezas musicales que hacían danzar a los imbabureños como ‘sanjuanito’. Por consiguiente, el sanjuanito ecuatoriano ha sido enseñado mediante la danza festiva nacional del Inti Raymi y –en base a mi experiencia– mediante la tradición oral. Esto lo he podido constatar porque he formado parte de diversas bandas de pueblo en las que he podido notar que este género es primordial dentro del repertorio.

Por otro lado, cabe mencionar que en muchas ocasiones los artistas desconocen el nombre del sanjuanito que ejecutan, a veces, tampoco saben su letra; sin embargo, ejecutan su melodía dado que han desarrollado una habilidad empírica al momento de copiar las frases melódicas correspondientes al tema y lo hacen con instrumentos de viento tales como: trompeta, trombón y saxofón. En su mayoría las trompetas se ejecutan junto con el trombón y estas interactúan con el saxofón a manera de pregunta y respuesta. De lo anteriormente dicho desprendemos que los músicos buscan interiorizar los diferentes patrones rítmicos del sanjuanito al tocarlos en sus instrumentos, dado que no tienen otro medio, pues, las partituras registradas de sanjuanitos son escasas.

La música carnática contiene un sistema rítmico muy complejo, el cual es aprendido por tradición oral usando el concepto de tala que significa palmada y, dentro del contexto musical representa la división del tiempo en ciclos rítmicos, cada ciclo o cada tala está compuestos por uno o varios grupos de un número determinado de pulsaciones, y al variar estos grupos determinará el número de pulsaciones en cada ciclo, siendo de 3 pulsaciones el ciclo más corto y de 29 pulsaciones el ciclo más largo.

---

<sup>1</sup> Francisco Zambonino, Sensaciones de aires andinos, 2.

A este respecto de la música carnática Tanya Kalmanovitch menciona:

La música carnática hace uso de conceptos como la modulación métrica y metros impares de una manera muy desarrollada y claramente articulada. Estas técnicas se utilizan para generar tensión y liberación, añadiendo otra dimensión a la improvisación y composición de la paleta creativa del músico.<sup>2</sup>

Como vemos, el músico carnático centra su atención en la subdivisión del tiempo mediante un pulso constante, guiándose por medio de los diferentes ciclos que está usando en su interpretación, de tal manera que cada ciclo rompe con la sensación de subdivisión que está plasmada en la música occidental y que en su mayoría estamos acostumbrados a percibir.

Los talas en el sistema rítmico de la música carnática contienen un cierto grado de complejidad que al ser aplicado en composiciones musicales brinda un nuevo camino en la comprensión de nuevas variaciones rítmicas con interesantes adaptaciones, existen artistas que en sus composiciones utilizan estas técnicas como lo es Tigran Hamasyan un músico pianista armenio que en muchas de sus composiciones utiliza técnicas de estilos musicales variados y entre estas técnicas están las variaciones rítmicas características de la música carnática.

Tigran Hamasyan como se citó en Castro en su estudio de recursos rítmicos manifiesta lo siguiente:

La música de Tigran Hamasyan posee una serie de características particulares que definen una estética propia. Además, su obra viene cargada de un grado de complejidad que permite trazar varias perspectivas de análisis, dependiendo del ámbito en el que uno desee concentrarse. Tanto el uso de la armonía, como el desarrollo melódico y su acercamiento al ritmo pueden dar lugar a interesantes hallazgos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Tanya *Kalmanovitch*, «Jazz and Kamatic Music: Intercultural Collaboration in Pedagogica Perspective» *El Mundo de la Música*, Vol.47, n. °3,136.

<sup>3</sup> Castro Miguel, *Recursos rítmicos utilizados por Tigran Hamasyan en la obra Out of the Grid*, 10.

Las células rítmicas que Tigran usa en sus composiciones contiene elementos importantes para el desarrollo de la percepción del ritmo más allá de los conocimientos y habilidades que ofrece la música occidental, debido a que el músico experimenta nueva información que se aleja del estudio regular de la música y se adentra a un análisis irregular, Hamasyan « hace uso de métricas irregulares para crear frases o ideas musicales de proporciones regulares en relación a métricas de uso convencional como 4/4»<sup>4</sup>. Es decir, dentro de un grupo de 4 compases de 4/4 existen 32 corcheas, estas corcheas las agrupamos en números irregulares o números impares cumpliendo un ciclo donde caben 32 corcheas, de esta manera estas agrupaciones de números impares presentan una métrica irregular que al cumplir su ciclo termina en un numero par.

El compositor Louis Aguirre ha usado las técnicas rítmicas de la música carnática y en su texto *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre* habla de la importancia que esta tiene para su obra *Oru a Eleggua y Oshun* la cual contiene conceptos de Gatis y Jathis.

---

<sup>4</sup> Castro Miguel, Recursos rítmicos., 17.

Ilustración 1. Fragmentos de Oru a Elegua y Oshún

The image shows a musical score for Percussion and Pedals Cajón & B.d.r. The score is divided into six systems, each with two staves. The top staff is Percussion and the bottom staff is Pedals Cajón & B.d.r. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and slurs. Dynamics include 'fff' and 'fff (sempre)'. A 'X3' marking is present above the Percussion staff in the second system. Measure numbers 7, 10, 12, 14, and 16 are indicated at the start of their respective systems.

*Fragmentos de Oru a Elegua y Oshún* (c. 1 a 17) (Aguirre 2017, 22)<sup>5</sup>

En su investigación Aguirre permite visualizar la ilustración expuesta y describe lo siguiente:

<sup>5</sup> Aguirre, *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre*.

Como ven, del compás 4 al 6, hay 7 grupos de sietecillos y luego en el compás 7 y 8,5 grupos de quintillos. Posteriormente estas frases de 7 Matras se ejecutan en Chatusra en el compás 9 y luego la de 5 Matras también en Chatusra en el compás 10. El compás 16 nos trae una nueva combinación de estas frases, pero ahora en Tisra, con acentos primeramente cada 7 Matras, y luego en el compás 17, cada 5 Matras.<sup>6</sup>

Podemos entender que esta obra usa como Gati a chatusra donde tiene una subdivisión en semicorcheas las cuales se agrupan en 7 y en 5 cumpliendo un ciclo rítmico.

## **1.2. Problema de la investigación**

El estudio de la música occidental nos enseña muchos elementos que nos forman como músicos, sobre todo en el sistema rítmico donde aprendemos la estructura de una pieza musical y que esta está dividida en compases los cuales están subdivididos por tiempos iguales en cada compas, cada músico aprendemos a dominar esta estructura y nos adaptamos al ritmo que tiene cada género musical que nos gusta e interpretamos con mayor frecuencia, sin embargo, al conformarnos con la información y técnicas que la música occidental nos enseña, nos estamos perdiendo de información valiosa y rica musicalmente hablando, de estilos musicales que están fuera de la música occidental y que muchos desconocemos, un ejemplo de ello es la música carnática la cual contiene en su sistema rítmico elementos muy complejos de los cuales sería interesante entender su funcionamiento y más aún si logramos aplicarlo a nuestra música. Más allá de conocer y dominar los conceptos musicales de nuestra cultura, es muy importante para nuestro desarrollo profesional indagar en conocimientos que encontramos en otras culturas que nos permita experimentar y complementar nuestro aprendizaje del arte musical, más aun

---

<sup>6</sup> Aguirre Louis, *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre*, Revista Espacio Sonoro N° 43, 22.

si logramos aplicar estos nuevos conocimientos adquiridos a la música nuestra como bien podría ser el sanjuanito ecuatoriano.

### **1.3. Justificación**

El Presente estudio titulado “Creación de cuatro sanjuanitos aplicando los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática”, es relevante porque propone la adopción de elementos musicales de otras culturas, logrando enriquecer la música que conocemos.

Como mencioné antes, he estado en contacto con el género de sanjuanito mediante el aprendizaje imitativo de los ritmos y melodías. Dado que soy un instrumentista de viento, géneros tales como el sanjuanito, el albazo y el pasacalle han sido parte de mi crecimiento musical desde las llamadas bandas de pueblo. Debido a esto, he logrado percatarme que al repetir ciertos patrones rítmicos insistentemente y memorizarlos, logramos desarrollar una habilidad interna en cuanto al dominio de estructuras rítmicas y por ende la facilidad de aprender una pieza musical ya sea por medio de partituras o por tradición oral. De allí mi interés por el sistema rítmico de la música en general.

Siendo de mi interés la estructura rítmica en la música, me he direccionado al estudio de los conceptos de tala dentro del sistema rítmico de la música clásica del sur de la India conocida como música carnática, ya que se refiere al dominio de diversas variaciones de ciclos rítmicos de manera muy desarrollada, este sistema de ciclos rítmicos llamados tala es usado por los músicos carnáticos para llevar a cabo la interpretación de sus piezas musicales de una forma bien estructuradas donde la pieza musical no se divide por compases si no por ciclos rítmicos de diferente número de pulsaciones sobre un pulso constante. Al estudiar estos conceptos de tala del sistema rítmico de la música carnática,

el músico tiende a desarrollar habilidades de percepción rítmica que muchas veces en la música occidental no logramos desarrollar.

Por tal razón, en esta investigación lograremos aplicar los conceptos de tala del sistema rítmico de la música carnática en la música que estamos acostumbrados a interpretar, este proceso nos presenta nuevas posibilidades de complementar nuestra formación musical, y al aplicarlo en la creación de nuevas obras musicales en nuestro género ecuatoriano representa un aporte a su preservación y el enriquecimiento de su estructura rítmica.

## **1.4 Objetivos**

### **1.4.1. Objetivo general**

- ❖ Componer cuatro sanjuanitos académicos para saxofón aplicando los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática.

### **1.4.2. Objetivos específicos**

- ❖ Estudiar y analizar la estructura rítmica, melodía y armónica características del sanjuanito ecuatoriano.
- ❖ Estudiar y analizar los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática.
- ❖ Aplicar el conocimiento resultante de la investigación en la composición de cuatro sanjuanitos.
- ❖ Interpretar mis composiciones inéditas para saxofón en una presentación de 45 minutos.

## **1.5. Preguntas de la investigación**

¿Cómo crear cuatro sanjuanitos aplicando los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática?

## **1.6. Marco teórico**

### **1.6.1. El Sanjuanito ecuatoriano**

El sanjuanito es un género musical originario del Ecuador exactamente en la provincia de Imbabura, en la actualidad tiene más popularidad en la sierra ecuatoriana, es interpretado y escuchado principalmente por grupos indígenas y mestizos en rituales y actos tradicionales y cumple un papel muy importante en las danzas que se practican en la celebración del Inti Raymi o llamado también fiestas de San Juan que consiste en venerar al astro sol, de esta celebración nace el nombre de sanjuanito por ser las piezas musicales que se interpreta en la celebración del natalicio de San Juan Bautista.<sup>7</sup>

En la actualidad se conoce el sanjuanito indígena y el sanjuanito mestizo, el sanjuanito indígena comúnmente se toca con flautas y bombo, mientras que el sanjuanito mestizo tiene una variedad musical e instrumental originarios de Europa, la instrumentación que suele utilizar está compuesta por guitarra, violín, acordeón y armónica.<sup>8</sup>

#### **1.6.1.1. Estructura rítmica**

El sanjuanito, tanto el indígena como el mestizo, está escrito en compas 2/4 y rítmicamente está estructurado por un motivo que ocupa dos compases, generalmente es repetido por el bombo durante todo el tema, este motivo rítmico consta en el primer

---

<sup>7</sup> Ketty Wong, La música nacional: Una metáfora de la música nacional ecuatoriana, 187.

<sup>8</sup> Ketty Wong, La música nacional...,187.

compás de dos negras y en el segundo compás dos corcheas con una negra repitiéndose hasta el final, en cuanto a la velocidad el sanjuanito indígena suele ser más rápido que el sanjuanito mestizo.<sup>9</sup>

#### **1.6.1.2. Estructura melódica**

Antes de la llegada de los españoles, los indígenas desconocían la armonía y por ello no la aplicaban en la melodía del sanjuanito de tal forma que su estructura melódica era simple, fue hasta cuando los españoles empezaron aplicar sus conocimientos armónicos en la melodía de los sanjuanitos, fue entonces que adoptaron el uso de terceras combinándolas simultáneamente y que hasta la actualidad se sigue usando, siendo este uno de los elementos característicos en la melodía del sanjuanito.<sup>10</sup>

#### **1.6.1.3. Estructura armónica**

Pese a que el sanjuanito tiene un ritmo alegre y es utilizado para bailar, por lo general su tonalidad es menor, su estructura armónica suele empezar en el estribillo con la tónica menor, por ejemplo La menor que se mantiene hasta llegar a la parte A donde cambia al tercer grado mayor es decir a Do mayor que en ocasiones cumple un círculo armónico con Mi, Sol, Si, Re, o en otras ocasiones se mantiene hasta volver al estribillo con la misma tonalidad menor la cual es La menor, ésta igualmente se mantiene hasta llegar a la parte B y cambia al VI grado mayor es decir Fa mayor.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Francisco Zambonino, Sensaciones de aires andinos, 5.

<sup>10</sup> Francisco Zambonino, Sensaciones de aires andinos, 4.

<sup>11</sup> Francisco Zambonino, Sensaciones de aires andinos, 5.

## **1.6.2. Música carnática**

La música carnática es un estilo musical originario del sur de la india el cual contiene en su estructura varias técnicas rítmicas muy complejas basadas en ciclos rítmicos y un sistema de pronunciación de silabas dentro de una pieza musical que lleva el nombre de konnakol, dentro de estas técnicas rítmicas está el tala, gati y jathi como elementos fundamentales para el entendimiento de este sistema rítmico.<sup>12</sup>

### **1.6.2.1. Tala**

El termino tala es parte fundamental en el sistema rítmico de la música carnática ya que representa a la medida del ritmo seguida de reglas específicas las cuales hacen que existan muchas variaciones. En la música carnática, el ritmo se mide por ciclos, teniendo un punto de partida y un punto de llegada que contiene en su estructura combinación de varios grupos de pulsaciones, cada grupo puede tener igual o diferentes números de pulsaciones, y estas pulsaciones son constantes de principio a fin de cada ciclo y a lo largo de una pieza musical, cada uno estos ciclos son conocido como tala.<sup>13</sup>

### **1.6.2.2. Gati**

Aguirre en su texto *Arqueología del rito en la música* menciona lo siguiente « Los Gatis no son más que la cantidad de subdivisiones iguales que un tiempo tiene en unidades llamadas Matras»<sup>14</sup>. Es decir, un gati representa al número de partes iguales o matras al que ha sido subdividido el tiempo dentro de una pieza musical, de esta manera el tiempo se puede subdividir en 3, 4, 5, 6, 7, 8 y hasta 9 matras, y para poder distinguir la

---

<sup>12</sup> Rafael Reina, *Estructuras rítmicas carnáticas como fuentes de nuevas ideas en la música occidental*, 1.

<sup>13</sup> Rafael Reina, *Estructura rítmicas carnáticas como fuentes de nuevas ideas en la música occidental*, 3.

<sup>14</sup> Louis Aguirre, *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre*, 12.

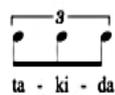
subdivisión, cada una de estas tienen un nombre específico, la subdivisión de 3 matras se llama tistra, de 4 matras se llama chatusra, de 5 matras se llama khanda, de 6 matras se llama tistra segunda velocidad, de 7 matras misra, de 8 matras chatusra segunda velocidad y de 9 matras se llama sankirna.

El estudio de estos gatis está basado en el uso y pronunciación de un conjunto de sílabas las cuales se le otorga a cada matra para ser memorizado e interpretado de manera más fácil, a esta técnica silábica se la llama konnakol, en la siguiente imagen podemos apreciar su utilización.

### Ilustración 2. Ejemplo de gatis y sus sílabas

The syllables assigned to every gati are:

Tistra:



Chatusra:



When two beats of chatusra are sung consecutively, it is customary to use the syllables



Khanda:



Misra:



or ta-ke-di-mi-ta-ki-da can also be used.

The four gatis look like this



Ejemplo de gatis y sus sílabas. (Aguirre 2017, 13).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Aguirre, *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre*.

### 1.6.2.3. Jathi.

El jathi trabaja sobre el gati y su función es contraponerse a este de manera que genera un cambio y cruce de acentuaciones, esto es producido porque el jathi agrupa a cada matras en un numero diferente al que se está usando en el gati, por ejemplo el gati puede estar usando chatusra mientras que el jathi agrupa los matras en khandas, el jathi utiliza un número superior de matras retardando la acentuación que tenía el gati, de la misma manera si el jathi tiene un número inferior la acentuación se adelanta.<sup>16</sup>

#### Ilustración 3. Ejemplo de *jathi*

chatusra jathi 3



chatusra jathi 5



chatusra jathi 7



Ejemplo de *Jathi*. (Aguirre 2017, 15)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Louis Aguirre, *Arqueología del ritmo en la música de Louis Aguirre*, 15.

<sup>17</sup> Aguirre, *Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre*.

## **2. Capítulo II. Metodología y propuesta artística**

El capítulo II aborda la metodología empleada en este proceso de investigación que ha servido para direccionar por buen camino la recolección de información. Se señala y analiza los instrumentos de la investigación como: audio, video y partituras, los cuales han aportado en la búsqueda y profundización de conocimientos relacionados al tema investigado, además se expone el desarrollo de mi propuesta artística.

### **2.1. Metodología de la investigación**

#### **2.1.1. Metodología documental**

Para llevar a cabo el desarrollo de mi proyecto, he optado por el método documental, acudí a textos relacionados al tema que me permitieron obtener la información pertinente sobre las características rítmicas, melódicas y armónicas del sanjuanito ecuatoriano, al igual que los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática, de esta manera he usado los elementos teóricos de ambos géneros musicales para la creación de mi propuesta. Además, acudí a registros de audio y video del sanjuanito y la música carnática para tener una mejor percepción auditiva de ambos géneros.

### **2.2. Instrumento de la investigación**

Para complementar la recolección de información en este proyecto, se llevó a cabo el uso de los siguientes instrumentos de investigación:

#### **❖ Registro de audios y videos**

En este proceso investigativo se acudió a registros de audios y videos del sanjuanito ecuatoriano, de los cuales se llevó a cabo la audición de sus características

rítmicas, melódicas y armónicas, además la audición de los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática.

❖ **Análisis de partituras**

Para llevar a cabo este proceso investigativo ha sido necesario el análisis de partituras, en cuanto al sanjuanito ecuatoriano se analiza su forma, su estructura rítmica, su melodía y su estructura armónica y en cuanto a la música carnática se llevó a cabo el análisis de obras de autores los cuales han usado en sus composiciones elementos rítmicos que están presentes en la música carnática.

**2.3. Análisis de partituras del sanjuanito Carabuela y de la obra The Grid.**

❖ **Sanjuanito *Carabuela*, del autor, Guillermo Garzón Ubidia.**

La siguiente partitura pertenece al sanjuanito “Carabuela” del compositor Guillermo Garzón Ubidia, de la cual analizaremos su forma, ritmo, melodía y armonía.

## Ilustración 4. Carabuela

### Carabuela

Sanjuanito

Guillermo Garzón Ubidia

Moderato  $\text{♩} = 110$  **ESTRIBILLO**

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

III Dm  
F A7 Im Dm III F

Motivo melódico

Ritmo del bajo final de frase

III F V7 A7 Im Dm III F

ESTRIBILLO

Intervalos 3ra y 4ta

VI Bb

III F V7 A7 Im Dm III F V7 A7 Im V7 Im  
F A7 Dm A7 Dm

Garzón como se citó en Guerrero (Guerrero 2011).<sup>18</sup>

Como podemos observar en la partitura, el tema está estructurado por estribillo, parte A y parte B. El tema está compuesto en tonalidad menor, empieza con un estribillo como introducción cuya frase se repite hasta completar ocho compases y el acorde que

<sup>18</sup> Guerrero, Memoria Musical del Ecuador.

utiliza es el primer grado menor, en este caso Dm el cual se mantiene hasta llegar a la parte A donde cumple un círculo armónico que empieza con el tercer grado de la tonalidad menor, es decir a F para luego continuar con el V7 que es A7 y terminar la frase en la tónica Dm y repite el círculo. La parte B utiliza el sexto grado de la tonalidad menor, es decir Bb la cual se mantiene durante toda la frase hasta volver nuevamente a la parte A y termina el tema.

En cuanto a la melodía de este sanjuanito podemos observar que por lo general se utilizan intervalos de terceras y cuartas, y comúnmente utiliza una célula rítmica en los motivos melódicos los cuales están compuestos por corcheas y frases agrupadas por semicorchea, corchea y semicorchea durante todo el tema.

La célula rítmica de este sanjuanito generalmente lo lleva el bajo, en el estribillo mantiene figuras de negra hasta al final de la frase que termina en tres corcheas las cuales son características del sanjuanito, de igual manera en la parte A y B la frase melódica que ocupa cuatro compases es acompañada del bajo los acordes en contraste con el bajo y genera la presencia de las figuras negra, negra y tres corcheas como el motivo que se repite.

#### ❖ **Fragmento de la obra *The Grid*, del compositor Tigran Hamasyan.**

La siguiente partitura es un fragmento de la obra *The Grid*, del compositor Tigran Hamasyan, tomando en cuenta los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática analizaremos las técnicas rítmicas y sus variaciones que el autor utiliza en esta Obra.



El tema utiliza subdivisión de semicorcheas (chatusra) en los siguientes ciclos rítmicos o tala, en el primero y segundo compas el compositor propone un ciclo formado por 2 grupos de 5, 1 grupo de 7 y 3 grupos de 5 matras, de esta manera el ciclo agrupa los jathis 5, 5, 7, 5, 5, 5, haciendo un total de 32 semicorcheas o matras que al terminar cumple el ciclo y empieza uno nuevo en el tercer compás con las mismas características. La disposición de intervalos en la melodía hace que se sienta una acentuación al inicio de cada grupo de matras.

En el quinto compás se puede observar nueva información, sin embargo el compositor mantiene el ciclo 5, 5, 7, 5, 5, 5, esta vez el acompañamiento en la clave de Fa resalta la acentuación al inicio de cada grupo de matras.

#### **2.4. Propuesta artística**

La composición de cuatro sanjuanitos aplicando los conceptos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática se llevó a cabo a partir de una investigación sobre el sanjuanito ecuatoriano y dichos conceptos de la música carnática.

Estas cuatro composiciones contienen en su estructura varios elementos característicos del sanjuanito ecuatoriano en cuanto a su forma, ritmo, melodía y armonía con la finalidad de preservar el estilo como tal, además contiene varias técnicas que están presentes en la música carnática en lo que respecta la estructura rítmica, estas técnicas consisten en generar tensión mediante la agrupación de pulsos rítmicos en números irregulares logrando un desplazamiento de las acentuaciones.

### 2.4.1. Sanjuanito “Luz y sombra”

Figura N°. 1

**Estribillo sanjuanito “Luz y sombra”**

ESTRIBILLO Cm

Soprano Sax  
Alto Sax  
Tenor Sax  
Baritone Sax

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

Está en la tonalidad de Do menor en compás de 2/4, empieza con el estribillo usando el acorde Cm que se mantiene durante los primeros ocho compases. Los cuatro primeros compases tienen un motivo rítmico binario mientras que los cuatro compases siguientes se aplica un tala compuesto de la siguiente manera: 4 grupos de 3, 1 grupo de 4, 2 grupos de 3 y 1 grupo de 2 matras, al terminar este ciclo el tema cae a un nuevo compás generando reposo. En este ciclo se utilizó la subdivisión de semicorcheas para agrupar los jathis de 3, 4 y 2.

Figura N°. 2

**Parte A sanjuanito “Luz y sombra”**

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

La parte A, al igual que el estribillo, los primeros cuatro compases tiene un motivo rítmico binario y en los siguientes cuatro compases nuevamente se utiliza la técnica de tala, con un ciclo conformado por agrupaciones de 3 matras, los saxofones barítono y tenor llevan la línea de bajo el cual utiliza 8 grupos de 3 matras con la subdivisión de semicorcheas mientras que los saxofones alto y soprano llevan la melodía agrupada de la siguiente manera: 4 grupos de 3 matras con subdivisión de semicorcheas, 1 grupo de 3 matras con subdivisión de corchea (esta, al tener subdivisión de corchea hace que se contraponga a la línea de bajo) y termina con 2 grupos de 3 matras con subdivisión de semicorchea, concluyendo el ciclo juntos y empezando un nuevo compás.

### Figura N°. 3

#### Parte B sanjuanito “Luz y sombra”

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

La parte B utiliza el acorde Ab, contiene un ciclo que ocupa el primero, segundo y tercer compás, está formado por 4 grupos de 3 matras, este ciclo utiliza la subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 3, 3, 3, 3. Este ciclo se repite a partir del quinto al séptimo compas de la parte B y termina en un nuevo compás.

## 2.4.2. Sanjuanito “Aquí y allá”

Figura N° 4

### Estribillo sanjuanito “Aquí y allá”

ESTRIBILLO

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

Está en la tonalidad de Mi menor en compás de 2/4, empieza con el estribillo en anacrusa y usa el acorde Em7 que se mantiene durante los primeros ocho compases. La línea melódica es llevada por el alto y tenor con intervallos de terceras y cuartas y la combinación de corcheas y semicorcheas como es característico en el sanjuanito. La línea de bajo la lleva el barítono y lo acompaña el soprano, ambos llevan el motivo rítmico del bombo común en el sanjuanito.

Figura N° 5

### Parte A sanjuanito “Aquí y Allá”

A

25 C Am/C Am Em C 5 Am/C 5 Am Em

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

La parte A utiliza los acordes C, Am, Em, tiene una línea melódica llevada por el soprano y el alto y una línea rítmica llevada por el tenor y el barítono, La parte A contiene un tala que ocupa el primero, segundo y tercer compás, está formado por 2 grupos de 3 y 1 grupo de 2 matras, todo el ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 5, 5, 2. Este ciclo se repite a partir del quinto al séptimo compas de esta parte A y termina al empezar un nuevo compás.

**Figura N.º. 6**  
**Parte B sanjuanito “Aquí y allá”**

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

La parte B utiliza el acorde C, mantiene la línea melódica llevada por el soprano y el alto mientras la línea rítmica la lleva el tenor y el barítono, esta parte B contiene un tala que ocupa los siguientes 7 compases y está formado por 4 grupos de 5 y 2 grupos de 4 matras, este ciclo utiliza la subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 5, 5, 5, 5, 4, 4 y termina al empezar el octavo compás.

### 2.4.3. Sanjuanito “Maravillas”

#### Figura N°. 7

#### Estribillo sanjuanito “Maravillas”

ESTRIBILLO Am

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

Está en la tonalidad de La menor en compás de 2/4, empieza con el estribillo, el cual utiliza el acorde Am, en su estructura rítmica contiene un tala que ocupa desde el primero al cuarto compás, está formado por 1 grupos de 7, 1 grupo de 5, y un grupo de 4 todo, el ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 7, 5, 4 y termina al iniciar un nuevo ciclo con las mismas características en el quinto compás.

#### Figura N°. 8

#### Parte A sanjuanito “Maravillas”

A

25 Am G Em7 Am G Em7

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

La parte A utiliza los acordes Am, G, Em7, contiene una línea melódica con intervalos de terceras y cuartas llevada por el soprano, acompañada de una línea rítmica llevada por el tenor y el barítono, contiene en su estructura un tala que ocupa los siguientes seis compases y está formado por 3 grupos de 7 y 1 grupo de 3 matras, este ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 7, 7, 7, 3 y terminas al empezar el séptimo compás.

**Figura N.º 9**  
**Parte B sanjuanito “Maravillas”**

The musical score for 'Parte B sanjuanito Maravillas' consists of four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Bass Saxophone (B. Sx.). The score begins with a box labeled 'B' and a key signature of one flat (F). The measure number 73 is indicated at the start. The music features complex rhythmic patterns with 7-measure and 3-measure groups, and is annotated with '7' and '3' above the notes.

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

La parte B utiliza el acorde F, al igual que la parte A contiene en su estructura un tala que ocupa los siguientes seis compases y está formado por 3 grupos de 7 y 1 grupo de 3 matras, este ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 7, 7, 7, 3 y terminas al empezar el séptimo compás.

## 2.4.4. Sanjuanito “Tres caminos”

Figura N°. 10

### Estribillo sanjuanito “Tres caminos”

ESTRIBILLO

The musical score for the chorus of 'Tres caminos' is written for four saxophone parts: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 2/4. The piece begins with an Fm chord. The Soprano part features a melodic line with eighth-note patterns and accents, with fingering numbers 3, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 4. The Alto part has a similar eighth-note pattern with phrasing slurs and accents. The Tenor and Baritone parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and accents. The score is marked with 'ESTRIBILLO' at the beginning.

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

Está en la tonalidad de Fa menor en compás de 2/4, empieza con el estribillo, el cual utiliza el acorde Fm, en su estructura rítmica contiene un tala que ocupa los dos primeros compases, está formado por 4 grupos de 3 y 1 grupo de 4, este ciclo utiliza subdivisión de semicorcheas para agrupar los jathis 3, 3, 3, 3, 4 y termina al iniciar un nuevo ciclo con las mismas característica en el tercero, en el quinto y en el séptimo compás.

Figura N°. 11

### Parte A sanjuanito “Tres caminos”

The musical score for Part A of 'Tres caminos' is written for four saxophone parts: Soprano Sax (S. Sx.), Alto Sax (A. Sx.), Tenor Sax (T. Sx.), and Baritone Sax (B. Sx.). The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score starts at measure 17, marked with a blue box 'A'. The Soprano part features a melodic line with eighth-note patterns and accents, with fingering numbers 5, 7, 5, 7. The Alto part has a similar eighth-note pattern with phrasing slurs and accents. The Tenor and Baritone parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and accents. The score includes chord changes: Ab, C, Fm, Ab, C, Fm. The score is marked with 'Parte A' at the beginning.

Elaborado por: Javier Anchundia Carrillo.

La parte A utiliza los acordes Ab y Fm, contiene una línea melódica llevada por el soprano y el alto, acompañada de una línea rítmica llevada por el tenor y el barítono, contiene en su estructura un tala que ocupa tres primeros compases y está formado por 1 grupo de 5 y 1 grupo de 7 matras, este ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 5, 7, termina al empezar el cuarto compás y se repite a partir del quinto compás.

### Figura N°. 12

#### Parte B sanjuanito “Tres caminos”

The musical score for 'Parte B sanjuanito "Tres caminos"' is presented in four staves: Soprano (S. Sx.), Alto (A. Sx.), Tenor (T. Sx.), and Baritone (B. Sx.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score begins at measure 33, marked with a box containing the letter 'B'. Above the staves, a sequence of chords is indicated: Db, 7, Ab, Db, 7, Ab. The Soprano and Alto parts feature melodic lines with eighth-note patterns and slurs. The Tenor and Baritone parts provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns and slurs. The Baritone staff has four groups of seven notes circled in blue, corresponding to the '7' in the chord sequence above.

**Elaborado por:** Javier Anchundia Carrillo.

La parte B utiliza el acorde Db y Ab, contiene en su estructura un tala que ocupa los siguientes siete compases y está formado por 4 grupos de 7 matras, este ciclo utiliza subdivisión de corcheas para agrupar los jathis 7, 7, 7, 7 y terminas al empezar el octavo compás.

### **3. Capítulo III. Presentación artística**

#### **3.1. Descripción**

La investigación sobre el sanjuanito ecuatoriano y los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática llevó a la creación de cuatro sanjuanitos en los cuales se ha aplicado dichos conceptos de la música carnática, estas composiciones fueron creadas para ser interpretadas por un cuarteto de saxofón en un concierto de 45 minutos el cual está estructurado de la siguiente manera:

El concierto inicia con la presentación donde se menciona el contenido del mismo y el formato de la interpretación musical, se explica en breve sobre el sanjuanito ecuatoriano y los elementos de la música carnática que son utilizados en estas composiciones. La primera intervención musical es la pronunciación de un ejercicio de konnakol que consiste en la pronunciación de sílabas agrupadas en ciclos rítmicos, seguidamente se da paso a la interpretación del mismo ejercicio de konnakol con el saxofón reemplazando la pronunciación silábica con ciclos melódicos.

Luego de la intervención que explica el funcionamiento de dichas técnicas de la música carnática se da paso a la interpretación musical de cuatro composiciones del género sanjuanito los cuales contienen en su estructura rítmica las técnicas o ciclos rítmicos usados en la música carnática.

Se abre paso a la interpretación del primer sanjuanito inédito con una breve explicación de las técnicas que han sido utilizadas en esta composición, luego de interpretado este primer sanjuanito, se da paso a la presentación del segundo sanjuanito donde también se explica brevemente las técnicas de la música carnática que se ha utilizado en esta composición, al igual que el primero y segundo sanjuanito inédito, se da

paso a la presentación del tercero y seguidamente el cuarto sanjuanito inédito con una breve explicación de las técnicas de la música carnática que se han utilizado.

Luego de interpretado los cuatro sanjuanitos inéditos, se da paso a la interpretación del sanjuanito “*Penas mías*” del autor *Cristóbal Ojeda Dávila*, como uno de los sanjuanitos que han servido de referente y soporte para componer nuevos sanjuanitos. Finalmente cierra el concierto con el agradecimiento a las personas que han formado parte de este proyecto y se da paso a la interpretación de varias melodías de sanjuanitos populares con el saxofón.

## **Conclusiones**

En esta investigación se logró analizar y entender los conceptos básicos de tala presentes en el sistema rítmico de la música carnática, términos como tala, matras, gati y jathi han sido los elementos principales que forman parte de los llamados ciclos rítmicos, los cuales son usados en la estructura rítmica de la música carnática, siendo este el objeto de estudio en este proyecto, donde se analizó su funcionamiento y su utilización en otros estilos musicales.

Este proyecto ha buscado estudiar y aplicar las técnicas antes mencionadas en la composición de cuatro sanjuanitos, por lo cual se concluyó que al usar estos recursos en la composición e interpretación de estilos musicales que conocemos e interpretamos con frecuencia, estamos indagando en los conocimientos muy valiosos pertenecientes a otras culturas que muchas veces desconocemos y además de experimentar nuevas sonoridades rítmicas en nuestra cotidianidad, estamos ampliando nuestras habilidades en el dominio del ritmo en general.

## **Recomendaciones**

En el mundo existen muchas culturas donde su música contiene una variedad de técnicas muy complejas que muchos desconocemos y que su estudio puede complementar nuestra formación como intérpretes. La música clásica del sur de la India es una de ellas, llamada música carnática, contiene elementos rítmicos muy complejos y su estudio es de una u otra manera enriquecedora en la formación de un músico, por lo tanto se recomienda:

Investigar la música de otras culturas que contengan elementos distintos a la nuestra, con el fin conocer el funcionamiento de nuevas técnicas y que al usarlas nos ayude a ampliar nuestros conocimientos.

Experimentar tocando nuevos estilos musicales y aplicar varias técnicas en estilos que estamos acostumbrados a interpretar, con el fin de explorar nuevas sonoridades y ampliar nuestras habilidades interpretativas.

## Bibliografía

- Aguirre , Louis . «Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Aguirre , Louis. «Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Aguirre, Louis. «Arqueología del Rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Aguirre, Louis. «Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Aguirre, Louis. «Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Aguirre, Louis. «Arqueología del rito en la música de Louis Aguirre.» *Espacio Sonoro*, 2017: 33.
- Castro Díaz, Miguel Alejandro. «Recursos Rítmicos utilizados por Tigran Hamasyan en la Obra Out of the Grid.» Universidad San Francisco De Quito. *Música Contemporanea*. Quito, 2020.
- Guerrero , Fidel. *Memoria Musical del Ecuador*. 14 de Mayo de 2011. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabela-sanjuanito-imbabureno.html?m=1> (último acceso: Lunes de Febrero de 2021).
- Hamasyan, Tigran. *KUPDF*. 1 de Octubre de 2017. [https://kupdf.net/download/the-grid-tigran\\_59d0d37708bbc53262687062\\_pdf](https://kupdf.net/download/the-grid-tigran_59d0d37708bbc53262687062_pdf) (último acceso: 5 de Febrero de 2021).
- Kalmanovitch, Tanya. *Jazz and Kamatic Music: Intercultural Collaboration in Pedagogical Perspective*. s.l, s.l.
- Reina, Rafael. «Estructuras rítmicas carnáticas como fuente de nuevas ideas en la música occidental.» s.l. *Estructuras rítmicas carnáticas como fuente de nuevas ideas en la música occidental*. s.l, s.l.
- Reina, Rafael. «Estructuras rítmicas carnáticas como fuente de nuevas ideas en la música occidental.» s.l. *Estructuras rítmicas carnáticas como fuente de nuevas ideas en la música occidental*. s.l, s.l.
- Wong , Ketty. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.» *Ecuador Debate*, 2011: 187.
- Wong, Ketty. «La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.» *Ecuador Debate* 84, 2011: 187.
- Zambonino Díaz, Francisco. «Sensaciones de Aires Andinos: Adaptación del patrón rítmico del San Juanito mestizo en su edad de Oro ( 1920-1950) Una batería

Estándar en una propuesta de interpretación demostrada en un recital.» Universidad de las Américas. *Quito*. 2017.

Zambonino Díaz, Francisco. «Sensaciones de Aires Andinos: Adaptación del patrón rítmico del sanjuanito mestizo en su edad de Oro ( 1920-1950) Una batería estándar en una propuesta de interpretación demostrada en un recital.» Universidad de las Américas. *Sensaciones de Aires Andinos*. Quito, 2017.

Zambonino Díaz, Francisco. «Sensaciones de Aires Andinos: Adaptación del patrón rítmico del sanjuanito mestizo en su edad de Oro ( 1920-1950) Una batería estándar en una propuesta de interpretación demostrada en un recital.» Universidad de las Américas. *Sensaciones de Aires Andinos*. Quito, 2017.

Zambonino Díaz, Francisco. «Sensaciones de Aires Andinos: Adaptación del patrón rítmico del sanjuanito mestizo en su edad de Oro (1920-1950) Una batería estándar en una propuesta de interpretación demostrada en un recital.» Universidad de las Américas. *Sensaciones de Aires Andinos*. Quito, 2017.

# **Anexos**

**Partituras**  
**Composiciones**  
**de Javier Anchundia**

# Luz y sombra

Sanjuanito

Javier Anchundia

Moderato

Fm

Soprano Sax *mp*

Alto Sax *mp* *mf*

Tenor Sax *mp* *mf*

Baritone Sax *mp* *mf*

9

Cm

S. Sax *mp*

A. Sax *mp*

T. Sax *mp*

B. Sax *mp*

17

Cm

S. Sax *mf*

A. Sax *mf*

T. Sax *mf*

B. Sax *mf*

25 Cm

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx.

B. Sx.

33 Fm Cm

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *f* *mf*

41 Fm Cm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

49 Cm

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

57 Fm Cm

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *f* *mf*

65 Fm Cm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

73 Cm

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

81 Ab

S. Sx. *f* *p* *mf*

A. Sx. *f* *p* *mf*

T. Sx. *f* *p* *mf*

B. Sx. *f* *p* *mf*

89 Fm Cm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Luz y sombra

97 Fm Cm

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

105 Cm

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

*mp*  
*mp*  
*mp*

113 Fm

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
B. Sx.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

121

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

129

Gm

Dm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

137

Gm

Dm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

145 Dm

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

153 Bb

S. Sx. *f* *p* *mf*

A. Sx. *f* *p* *mf*

T. Sx. *f* *p* *mf*

B. Sx. *f* *p* *mf*

161 Gm Dm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

169 Gm Dm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

177 Dm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

185 Dm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# Aquí y allá

Moderato

Sanjuanito

Javier Anchundia

Em Em

Musical score for the first system (measures 1-8). It features four staves: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is Moderato. The Soprano Sax part starts with a *mp* dynamic and ends with a *mf* dynamic. The Alto Sax part starts with a *mp* dynamic. The Tenor Sax part starts with a *mp* dynamic. The Baritone Sax part starts with a *mp* dynamic. Chord markings 'Em' are placed above the first and fifth measures.

9 Em Em

Musical score for the second system (measures 9-16). It features four staves: S. Sax, A. Sax, T. Sax, and B. Sax. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano Sax part starts with a *mf* dynamic. The Alto Sax part starts with a *mf* dynamic. The Tenor Sax part starts with a *mf* dynamic. The Baritone Sax part starts with a *mf* dynamic. Chord markings 'Em' are placed above the first and fifth measures.

17 Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

Musical score for the third system (measures 17-24). It features four staves: S. Sax, A. Sax, T. Sax, and B. Sax. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano Sax part starts with a *f* dynamic. The Alto Sax part starts with a *f* dynamic. The Tenor Sax part starts with a *f* dynamic. The Baritone Sax part starts with a *f* dynamic. Chord markings 'Em D Em Em D Em Em D Em' are placed above the staves.

Aquí y allá

25 C Am/C Am Em C Am/C Am Em

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *f* *mf*

33 C Am/C Am Em C Am/C Am

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

41 Em Em D Em Em Em D Em

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

Aquí y allá

49

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

57

C C

S. Sx. *f* *mf*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

62

C Em7 Am Am/E Em C Em7 Am Am/E Em

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Aquí y allá

70 C Am/C Am Em C Am/C Am Em

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

78 Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *mf* *mp*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

86 Em/G Em Em/B Em

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp* *mf*

B. Sx. *mp*

Aquí y allá

94

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

102

C Am Em C/E Am Em

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f* *mf*

B. Sx. *f* *mf*

110

C Am/C Am Em C Am/C Am Em

S. Sx. *mf* *mp*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Aquí y allá

118

Em Em D Em Em Em D Em

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

126

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

134

C C

S. Sx. *f* *mf*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

Aquí y allá

139 C Em7 Am Am Em C Em7 Am Am

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

147 C Am/C Am Em C Am/C Am Em

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

155 Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *mf* *mp*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

163

Em Em D Em Em Em

S. Sx. *mp* *mf*

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp* *mf*

B. Sx. *mp* *mf*

171

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

179

Em D Em Em D Em Em D Em Em D Em

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*



Maravillas

25 Am G Em7 Am G Em7

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

33 Am G Em7 Am G Em7

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

41 Am G Em7 Am G Em7

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

Maravillas

49 Am G Em7 Am G

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

57 Am

S. Sx. *mp*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

B. Sx. *mp*

65 Am

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

73 *f*

S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

81 *mf*

Am G Em Am G Em

S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

89 *mf*

Am G Em Am G Em

S. Sax.  
A. Sax.  
T. Sax.  
B. Sax.

97 Am

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

105 Am

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

113 Am Am

S. Sx.

A. Sx. *p*

T. Sx. *p*

B. Sx. *p*

Am  
121

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Am  
129

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

# Tres caminos

Sanjuanito

Javier Anchundia

Moderato

Chorus 1 (Measures 1-8)

Chords: Fm, Fm

Instrumentation: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax

Dynamic: *mp*

Chorus 2 (Measures 9-16)

Chords: Fm, Fm

Instrumentation: S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.

Dynamics: *mf*, *f*

Chorus 3 (Measures 17-22)

Chords: Ab, C, Fm, Ab, C, Fm

Instrumentation: S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax.

Dynamics: *f*, *mf*

Tres caminos

25  $A\flat$  C Fm  $A\flat$  C

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

33 Fm Fm

S. Sx. *mf* *f*

A. Sx. *mf* *f*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

41  $D\flat$   $A\flat$   $D\flat$   $A\flat$

S. Sx. *f* *p* *mf*

A. Sx. *f* *p* *mf*

T. Sx. *f* *p* *mf*

B. Sx. *f* *p* *mf*

Tres caminos

49

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Ab C Fm Ab C Fm

57

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Ab C Fm Ab C Fm

65

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Fm Fm

*mp*

73 Fm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

81 Db Ab Db Ab

S. Sx. *f* *p* *mf*

A. Sx. *f* *p* *mf*

T. Sx. *f* *p* *mf*

B. Sx. *f* *p* *mf*

89 Ab C Fm Ab C Fm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

Tres caminos

97

Ab C Fm Ab C Fm

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

105

Fm Fm

S. Sx.

A. Sx. Improvisación

T. Sx.

B. Sx.

113

Fm Fm

S. Sx.

A. Sx. Improvisación

T. Sx.

B. Sx.

121 Fm Fm

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx. *mf*

129 Fm Fm

S. Sx. *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f*

137

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# Fotografías



Javier Anchundia presentando el concierto.



Javier Anchundia practicando previo a la grabación



Javier Anchundia grabando el cuarteto de saxofón.